

UNB - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
GRADUAÇÃO EM LETRAS – TRADUÇÃO – INGLÊS

MARINA CASES SOARES

TRADUÇÃO, (RE)CRIAÇÃO E CRÍTICA: TRANSCRIÇÃO DE *BETWEEN THE ACTS*, DE VIRGINIA WOOLF

BRASÍLIA – DF

2016

MARINA CASES SOARES

TRADUÇÃO, (RE)CRIAÇÃO E CRÍTICA: TRANSCRIÇÃO DE *BETWEEN THE ACTS* DE VIRGINIA WOOLF

Projeto Final de Tradução apresentado ao Instituto de Letras – IL como requisito parcial para obtenção do título de Graduação em Letras – Tradução – Inglês, sob orientação da Professora Dra. Soraya Ferreira Alves.

BRASÍLIA – DF

2016

À Deus, aquele que é a Palavra e se revelou por meio dela.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, que sempre apoiaram as minhas escolhas. Aos meus avós, por acreditarem que a educação é o melhor caminho. À minha orientadora, que me proporcionou experimentar a universidade além de seus muros e acreditou no meu potencial. Aos professores que encontrei no caminho e me apresentaram sabedoria, além de somente conhecimento. Por fim, aos colegas que fizeram todos esses anos passarem rápido.

RESUMO

O último livro de Virginia Woolf, *Between the Acts*, foi publicado postumamente, em 1941. A linguagem poética do romance e os aspectos criativos do texto trazem dificuldades para o tradutor. Baseando-se na teoria geral dos signos de Charles S. Peirce, fez-se uma análise da tradução de Lya Luft, procurando evidências do uso da linguagem feito no original. Depois, foi proposto um projeto de tradução que tenha como base os princípios da *transcrição*. Espera-se mostrar a necessidade de se pensar uma nova tradução para *Between the Acts*, e discutir a suposta intraduzibilidade de alguns textos literários.

Palavras-chave: Tradução. Transcrição. Ícone. Linguagem. Literatura.

ABSTRACT

Virginia Woolf's last book was published posthumously, in 1941. The novel's poetic language and the text's creative aspects pose many obstacles for the translator. Based on the general sign theory of Charles S. Peirce, an analysis of Lya Luft's translation was made, looking for evidence of the use of language found in the original text. Then, a translation project was presented following the concept of *transcriação* [transcreation]. It is expected that the need for a new translation of *Between the Acts*, and the need to discuss the supposed untranslatability of some literary texts is evident.

Key-words: Translation. Transcreation. Icon. Language. Literature.

SUMÁRIO

1. Introdução	8
1.1. Apresentação.....	8
1.2. Justificativa.....	9
1.3. Objetivos.....	10
 2. Metodologia.....	 10
 3. Referencial Teórico.....	 11
3.1. Reflexões sobre a tradução de textos literários	11
3.2. A escrita icônica de Virginia Woolf.....	13
 4. Análise Crítica da Tradução de <i>Between the Acts</i> por Lya Luft.....	 16
4.1. A Tradutora.....	16
4.2. A Tradução.....	17
 5. Relatório de Tradução.....	 20
5.1. Diagrama.....	20
5.2. Imagem.....	21
5.3. Metáfora.....	22
 6. Considerações Finais.....	 24
 Referência Bibliográfica.....	 25
 Apêndice	 27

1. Introdução

1.1. Apresentação

Nos últimos anos de sua vida, Virginia Woolf dedicou seu tempo a escrever a biografia de seu amigo pintor, Roger Fry, e o que seria um de seus romances mais criativos, *Between the Acts*. O livro foi finalizado em 1940, mas foi publicado postumamente por seu marido, Leonard Woolf, em 1941. Acredita-se que a obra não necessitava de nenhuma revisão adicional antes de ser publicada, apesar de Virginia ter dito a seu editor que desejava revisá-la mais um pouco, por achar que estava bobo e trivial, deixando-se levar pela depressão e exaustão mental (WOOLF, 1985, p. 359). De acordo com Alves (2008, p. 68), mesmo que a obra e seu caráter experimental tivesse sido fruto de sua instabilidade mental, “esta só contribuiu para que suas ideias e criatividade fluíssem de forma tão intensa a ponto de conseguir expressar toda a força de uma escritura elaborada e reelaborada ao longo de toda a sua obra”. Essa escritura elaborada e reelaborada apontada por Alves é o trabalho de Woolf com a linguagem, que fica evidenciado na obra como um todo, assim como em cada pequeno trecho, apresentando ao leitor uma prosa que contém recursos poéticos e semióticos, como serão exemplificados neste trabalho.

Assim como em *Mrs. Dalloway*, o enredo se desenvolve no período de um dia, em uma pacata vila na Inglaterra. É um dia especial, pois todos estão envolvidos com o preparo da peça anual de teatro que homenageia o povo inglês e conta sua história desde a pré-história até aqueles dias. Em meio ao corre-corre dos preparativos, conhecemos melhor alguns personagens e as questões que permeiam seus pensamentos. Questões como casamento, amor, traição, a antecipação de uma guerra, e fofocas locais. Ao longo da preparação e do desenrolar da peça, o leitor atua como uma “mosca” que vê tudo o que acontece e ouve tudo o que é dito tanto nos bastidores, quanto na plateia.

Um fator que muito influenciou a obra foi o desenrolar na Segunda Guerra Mundial, que estava no início enquanto Woolf a escrevia. Enquanto trabalhava e tentava levar sua vida em Londres, bombas caíam na cidade (WOOLF, 1985, p. 351). Já um pouco antes de se suicidar, ela e o marido se mudam para uma casa de campo, a fim de fugir dos bombardeios. Então, apesar de *Between the Acts* se passar em uma pacata vila inglesa, Virginia Woolf também trouxe esse plano de fundo trágico para a história. Em alguns momentos do livro os personagens veem aviões passando acima de suas cabeças em direção à cidade. A peça é apresentada em uma tarde de junho de 1939, semanas antes de a Inglaterra declarar guerra contra a Alemanha (SELLERS, 2000, p. 79). Essa ansiedade e tensão causadas pela guerra refletem na sensação de

comunidade daquela vila, como se a peça a ser representada fosse uma questão de patriotismo e orgulho para eles.

Como em seus outros romances, a linguagem deste é muito fragmentada, pois o estilo de Woolf traz à fala dos personagens a naturalidade, ou seja, interrupções, frases inacabadas, citações de outras obras no meio da fala etc. Além disso, ao longo da narração ela utiliza muitos recursos criativos, como repetição, rima, aliteração, ressignificação e fragmentação de palavras. É difícil separar, em seu texto, os elementos estéticos dos semânticos, o que traz problemas (e ao mesmo tempo abre um leque de possibilidades) para a tradução da obra.

1.2. Justificativa

A escolha de *Between the Acts* como objeto de estudo do Projeto Final de Tradução é uma continuação do trabalho de pesquisa de Iniciação Científica (CNPq - Edital 2015/16) na qual foi feita uma análise crítica da tradução de *Between the Acts* para o português, por Luft (2008). A pesquisa, por sua vez, foi inspirada na tese de doutorado de Alves (2002), na qual realizou uma análise semiótica da escritura icônico-diagramática de Virginia Woolf em seis romances e um livro de contos. Durante a pesquisa, então, busquei exemplos de trechos que refletissem essa problemática e busquei realizar uma análise da tradução que pudessem fundamentar a crítica. Ao fim da pesquisa, ficou evidente que para confirmar as conclusões da crítica da tradução, seria necessário dar continuidade ao trabalho, propondo uma nova tradução, com uma abordagem diferente da já publicada.

A forma de Virginia Woolf trabalhar a linguagem impõe certa dificuldade para quem deseja traduzir sua obra, pois há de se tomar decisões com relação à qual caminho seguir. O tradutor pode se encontrar dividido entre priorizar a cultura de origem ou a poética da autora. Constatou-se que Lya Luft optou por priorizar a cultura de origem e tentar passá-la para o leitor brasileiro, mas não se atentou para os aspectos criativos do texto de origem. Assim, o leitor brasileiro de *Between the Acts* não tem acesso à escrita criativa de Virginia Woolf e à grande experimentação da linguagem encontrada no original. E como diz Ezra Pound, “literatura é linguagem carregada de significado” (POUND, 2016, p. 32). Então, deixar de passar essa linguagem é deixar de passar a própria poética da autora. Por isso, munido-me da liberdade encontrada somente na academia, onde há espaço para a tentativa e o erro, partindo de questionamentos e encontrando soluções, proponho neste projeto final do curso de Letras-Tradução-Inglês uma tradução criativa de *Between the Acts*, de Virginia Woolf.

1.3. Objetivos

O objetivo desse trabalho é explicitar a importância de o tradutor de textos literários ter a ousadia de ultrapassar a barreira da provável intraduzibilidade em busca da possível recriação. Sabendo que muitas vezes, no texto criativo de Virginia Woolf, é impossível separar a estética da semântica, ou a forma do sentido, viu-se a necessidade de uma tradução que recriasse a o trabalho com a linguagem feito no original, na língua de chegada. Para isso, foi preciso propor soluções criativas para problemas que geralmente são encontrados em textos literários. Trata-se de uma tentativa de recriar um trecho da obra original no português seguindo os parâmetros da *transcrição*, idealizada por Haroldo de Campos, e analisar os resultados obtidos da experiência tradutória.

2. Metodologia

Primeiramente, fez-se uma reflexão teórica sobre a escrita de Virginia Woolf em *Between the Acts* (no que diz respeito à presença de elementos icônicos) e sobre a tradução literária dentro dos Estudos da Tradução. Posteriormente, fez-se uma análise crítica da tradução para o português de *Between the Acts*, feita por Lya Luft, buscando evidências da linguagem de Virginia Woolf por meio do cotejo do texto original e da tradução. Por fim, foi proposto um projeto de tradução no qual o trabalho com a linguagem de Virginia Woolf fosse recriado no português tendo como base os princípios da transcrição elucidados por Haroldo de Campos em seus artigos e textos reunidos no livro “Transcrição” (TÁPIA et al, 2015).

3. Referencial Teórico

2.1. Reflexões sobre a tradução de textos literários

Ao se estudar a história dos Estudos da Tradução, é evidente que a tradução e a literatura há muito andam de mãos dadas. Sem a tradução, a literatura não teria sido difundida da forma que foi na Idade Média (com a tradução de textos sagrados) ou no séc. XIX (com a tradução de romances e o surgimento da imprensa). Em contrapartida, sem o texto literário, os Estudos da Tradução não teriam avançado tanto, por meio da prática tradutória e da reflexão sobre o ato de traduzir.

Desde muito cedo admitiu-se, então, a característica árdua da tarefa de traduzir um texto literário, pelas muitas camadas de significado inerentes ao texto. Na antiguidade, acreditava-se que a dificuldade de traduzir um texto dependia da habilidade do seu tradutor, por tanto não existiriam textos intraduzíveis, apenas tradutores não capacitados o bastante. No entanto, pensadores contemporâneos começaram a defender que textos literários já são intraduzíveis por natureza, devido às muitas camadas de sentido contidas na linguagem literária (RÓNAI, 1987, p. 13).

Para Paulo Rónai, a dificuldade de um texto literário não deveria ser fator de impedimento da tradução uma vez que se considera a tradução como arte. Ele questiona: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (RÓNAI, 1987, p. 14).

Haroldo de Campos segue essa linha de pensamento em seu artigo “Da Tradução Como Criação e Como Crítica” (TÁPIA et al, 2015), no qual ele analisa os escritos de Albrecht Fabri e de Max Bense sobre a tradução. O primeiro afirmou que a linguagem literária era formada pela **sentença absoluta**, que é “aquela que não tem outro conteúdo senão sua estrutura” (TÁPIA et al, 2015, p. 1). O segundo afirmou que há três tipos de informação: documentária, semântica e estética. A **informação estética** seria o que torna algo uma obra de arte, no caso, seria o que o que torna um texto literatura. Tanto a sentença absoluta e a informação estética são o que tornam o texto literário intraduzível, segundo esses autores, pois teria de se separar a palavra do sentido, ou tentar reproduzir em outra língua não só a semântica da obra de arte, mas a forma como esta foi executada.

Essa intraduzibilidade é mais evidente quando falamos de poesia, mas Haroldo de Campos não deixa de considerar a prosa como texto criativo, pois para ele a prosa fica ao lado

de poesia “quando se consideram obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como *objeto*” (idem, p. 4). Assim, Campos não faz distinção entre a prosa e poesia no que diz respeito à intraduzibilidade, usando o termo **texto criativo** para se referir a tais obras literárias. Como exemplo de narrativas tão desafiadoras para traduzir quanto poesias, ele cita, entre outros, *Ulysses* e *Finnegans Wake*, de James Joyce, e *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. Em acordo com Fabri e Bense, Campos admite a intraduzibilidade de tais textos criativos, mas complementa: “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (idem, p. 4).

A tradução de textos criativos seria então uma oportunidade de **recriação**, porque quanto mais **difícil** é um texto, mais ele pode ser recriado. Isso porque a tradução literária não é apenas a tradução do significado, mas do signo em si. Dependendo da relação entre o signo e o objeto, ele pode ser denominado ícone, índice ou símbolo. No texto literário, o mais utilizado é o **ícone**, que segundo Charles Peirce é:

“(...) aquele signo que, na relação signo-objeto, indica uma qualidade ou propriedade de um objeto por possuir certos traços (pelo menos um) em comum com o referido objeto. São ícones os quadros, desenhos, estruturas, modelos, esquemas, predicados, metáforas e comparações, figuras lógicas e poéticas etc.” (PEIRCE, 1965 apud EPSTEIN, 1990, p. 49)

Partindo da teoria dos signos de Peirce, em “A procura da essência da linguagem” (JAKOBSON, 2007), Jakobson destrinchou o conceito de ícone (um tipo de signo) e como ele aparece na linguagem. Segundo ele, o ícone opera pela semelhança entre o seu significante e o seu significado. “Reconhecemos o objeto porque ele está lá por meio da semelhança, como um rosto reconhecido em um desenho” (idem, p. 100). Segundo Kirchof (2009, p. 65), a iconicidade é predominante na linguagem poética, na qual há sempre uma relação entre a linguagem e o sentido.

Depois de estudar Fabri e Bense, Haroldo de Campos sugere que a tradução estará ligada ao original por meio de uma relação de isomorfia: “serão diferentes enquanto linguagem, mas como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (TÁPIA et al, 2015, p. 4). Mais tarde, no artigo “Da Transcrição: Poética e Semiótica da Operação Tradutora” (idem, p. 93), Campos sugere o termo **paramorfismo**, ao invés de isomorfismo, reforçando a ideia de paralelismo entre o original e a tradução, e não de igualdade.

Neste mesmo ensaio, Campos analisa os textos de Walter Benjamin (2011) e Roman Jakobson (2007) e atualiza sua teoria sobre a tradução de textos criativos. Segundo Walter Benjamin, a “tradução é uma forma” (2011, p. 102), e a “lei” dessa forma está no original. Não significa que se deva traduzir literalmente como uma cópia do original, mas sim admitir a traduzibilidade do original e a autonomia da tradução. Seguindo a mesma ideia de que o original e a tradução são independentes, para Jakobson a poesia é intraduzível por definição, então só seria possível fazer uma **transposição criativa** (2007, p. 71). Pensando nas reflexões desses dois autores e aprendendo com Ezra Pound que a tradução pode ser usada para “*make it new*” (para ser recriada), Campos cria o termo **transcrição** para se referir à tradução criativa, que vê na dificuldade do texto a sua possibilidade de recriação e coloca o original e a tradução em paralelo e em condição de mútuo enriquecimento.

2.2. A escrita icônica de Virginia Woolf

Como exemplificou Haroldo de Campos, o signo icônico não é encontrado apenas na poesia, mas também na prosa, que pode ser tão (ou mais) difícil de traduzir. Na obra de Virginia Woolf, as palavras têm o papel principal. Em *Between the Acts*, elas são utilizadas para dar o senso de comunidade à história e aos personagens. Para Woolf, as palavras são comunidades em si mesmas, pois estabelecem relações gramaticais umas com as outras e são um conjunto de várias palavras e significados (BEER, 1992, p. XV). Brincar com a palavra é uma forma de admitir sua característica coletiva, tanto na carga histórica que ela carrega, quanto em sua necessidade de coexistir com outras palavras para se formar um sentido.

Em *Between the Acts*, Woolf condensa palavras deliberadamente ao longo de parágrafos e páginas, ressignificando-as por meio de uma escrita que trabalha com a linguagem. O resultado é uma prosa poética, composta por rimas, aliterações, e outros recursos de repetição e ênfase. Com isso, as palavras se tornam personagens da história, interferindo diretamente no texto que chega ao leitor; um texto no qual é reconhecível palavras e significados novos, trechos outros textos e uma carga histórica latente.

Esse reconhecimento de algo que não está ali materialmente se deve ao uso do ícone. Na escrita de Virginia Woolf, e em *Between the Acts* especificamente, é possível reconhecer o uso do ícone em seus três tipos: diagrama, imagem e metáfora. Segundo Jakobson (2007, p. 104) o diagrama diz respeito à semelhança entre as partes do significante e significado, enquanto que na imagem a semelhança ocorre na representação do significado pelo significante.

Já como explica Santaella (2004, p. 130), a metáfora, por definição, é uma figura de linguagem na qual há semelhança de significado entre o signo e o objeto significado. Essas relações semânticas e sonoras entre as palavras são aproveitadas na obra como um magnetismo que atrai uma palavra a outra.

Por exemplo, quando o narrador anuncia a entrada da personagem Isa no aposento com a frase “*She came in like a swan swimming its way;*”¹ comparando a forma que Isa se porta à graciosidade de um cisne nadando. Três parágrafos depois retoma a mesma ideia quando Isa imagina que ela e Haines eram como dois cisnes: “*two swans down stream*”. Quatro linhas abaixo, Isa senta na cadeira e balança (“*Sitting on the three-cornered chair she swayed*”). Percebe-se o cuidado de Woolf com a escolha das palavras ao juntar as palavras *swan* e *way* da primeira frase, resultando no *sway* da última, como se a forma de Isa se balançar na cadeira se assemelhasse à mesma graciosidade do cisne de quando ela entrou no aposento. Dessa forma ela ressignifica palavras conhecidas e de certa forma condensa duas palavras em uma só. Além disso, ao fazer uma leitura atenta, percebe-se também a repetição das letras S, W, O e A e as inúmeras possibilidades de novas palavras que Woolf tenta formar com elas.

A mesma ideia de condensar palavras acontece também no trecho “*The gramophone gurgled Unity – Dispersity. It gurgled Un...dis... And ceased.*”, no qual, a partir da fragmentação de duas palavras (*unity* e *dispersity*) e a junção de uma terceira (*ceased*), forma-se a palavra com um sentido diferente da última: *undeceased* (BEER, 1995, p. XV). Essa nova palavra sugere o oposto da ideia da frase, que seria o cessar do som do gramofone. As palavras *unity* e *dispersity* continuam a ecoar para o leitor, o que sugere a ideia de que o som não cessou de fato.

Outra característica da escrita de Virginia Woolf em *Between the Acts* é a fragmentação. Ela o faz ao cortar palavras, interromper frases e inserir trechos de outras obras (lembrados pela metade ou citados de forma errada propositalmente). A fragmentação das palavras destaca alguns aspectos da comunidade retratada na história, como a necessidade de focar para fugir do silêncio mortal da guerra que se aproximava ou a tentativa de preservar a memória (falha e dispersa) de um povo. No trecho abaixo fica clara a interferência da autora no texto ao fazer Isa interromper um devaneio de Bartholomew com uma pergunta de resposta óbvia e, ao fazê-lo, interromper a pergunta da própria Isa:

¹ Todos os grifos que aparecem neste trabalho são meus.

(...) seeing as in a glass, its lustre spotted, himself, a young man helmeted; and a cascade falling. But no water; and the hills, like grey stuff pleated;... a bullock maggot-eaten in the sun; and in the shadow of the rock, savages; and in his hand a gun...

The door opened.

‘Am I’, Isa apologized, ‘interrupting?’ (WOOLF, 1992, p. 13)

Esse tipo de fragmentação, ressignificação, condensação das palavras se repete ao longo de todo o livro e é onde podemos ver como a ubiquidade icônica é intrínseca à literatura e à escrita de Virginia Woolf. Além desses recursos linguísticos relacionados à iconicidade, recursos poéticos também estão muito presentes na obra analisada. O uso de rima, ritmo, aliteração e repetição, por exemplo, tornam *Between the Acts* um romance com musicalidade; com palavras que ecoam e ressoam na cabeça do leitor, assim como um poema recitado em voz alta.

4. Análise crítica da tradução de *Between the Acts* por Lya Luft

4.1. A Tradutora: Lya Luft

Lya Luft nasceu em Santa Cruz do Sul (RS), uma colônia germânica. Criada em contato com a língua alemã desde pequena, Lya Luft se iniciou na literatura aos 11 anos. Suas leituras preferidas incluíam Rilke, Goethe e Schiller. Obteve o Bacharelado em Letras Anglo-germânicas e o Mestrado em Linguística Aplicada na PUC-RS e o Mestrado em Literaturas Brasileira e Portuguesa na UFRGS (UOL EDUCAÇÃO, 2016).

Publicou seu primeiro trabalho, "Canções de Limiar", uma coletânea de poesias, em 1964. Sua primeira publicação lhe rendeu um prêmio em um concurso de poesia organizado pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul. Depois disso, publicou mais um livro de poesia, em 1972, e seu primeiro livro de contos, "Matéria do Cotidiano", em 1978. Seu primeiro romance, "As Parceiras", foi publicado em 1980. Depois disso, Lya Luft ainda publicou 25 livros, sendo que "O Quarto Fechado", 1984, foi publicado nos Estados Unidos com o título "The Island of the Dead". Desde então, seus livros ganharam traduções em diversos idiomas e Lya Luft se tornou um nome importante na literatura nacional contemporânea. Além de uma obra extensa como poetisa e ficcionista, também é conhecida pela sua coluna mensal na Revista Veja.

Além de escritora, Lya Luft também é tradutora. Já traduziu aproximadamente cem obras do alemão e do inglês para o português. Segundo ela, em entrevista para o *site* do Goethe Institut (2016)², o trabalho como escritora no Brasil e o conhecimento da língua alemã ajudaram a se destacar no mercado editorial, pois o tradutor deve ter um ótimo domínio da língua de partida, mas um domínio maior ainda da língua de chegada. Para Luft, o bom tradutor é aquele que consegue aproximar as duas culturas e fazer o possível para que o leitor brasileiro tenha alguma ideia do país de origem da obra, do que o escritor estrangeiro queria dizer e como disse.

Entre as suas traduções do inglês estão quatro romances de Virginia Woolf e uma biografia escrita pelo sobrinho de Woolf, Quentin Bell. As traduções dos romances *As Ondas*, *Entre os Atos* e *O Quarto de Jacob* foram publicados primeiramente pela editora Nova Fronteira. A tradução do primeiro romance de Virginia Woolf, *A Viagem*, foi publicada pela editora Siciliano. A tradução de *Between the Acts* (*Entre os Atos*) por Lya Luft é a única tradução do romance publicada no Brasil até a data de elaboração deste trabalho.

² <http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/dgb/uek/uep/luf/ptindex.htm>

4.2. A Tradução: Entre os Atos

Todos os aspectos linguísticos e poéticos da escrita de Woolf previamente mencionados impõem uma dificuldade para o tradutor que pretende passar para o leitor brasileiro todo o trabalho da autora com as palavras. Por esse motivo, nessa análise será criticada a tradução de *Between the Acts* para o português, feita por Lya Luft. Por meio do cotejo do original e da tradução, pretende-se observar: a) se a iconicidade da linguagem de Woolf aparece na tradução para o português; b) se Lya Luft procurou traduzir essa iconicidade ou ressignificou a obra; c) quais estratégias a autora adotou para a tradução. Os trechos para cotejo foram selecionados pensando na iconicidade e seus três tipos: diagrama, imagem e metáfora.

O diagrama é um tipo de signo icônico no qual o significante e o objeto significado se assemelham nas suas relações internas (SANTAELLA, 2004, p. 130). O exemplo perfeito de como Woolf usa esse tipo de ícone em sua obra é quando Giles cita um poema de Byron e em seguida Isa enxerga suas palavras como dois anéis, formados pelas duas letras “o” da palavra *moon*: “*So we’ll go no more a-roving by the light of the moon. Isa raised her head. The words made two rings, perfect rings [...]*” (WOOLF, 1992, p.6). A tradução de Lya Luft desse trecho manteve a aliteração de *more* e *moon*, utilizando as palavras “léu” e “luar”. Entretanto, a relação entre as letras na palavra *moon* e os anéis imaginados por Isa se perdeu, como se pode observar no trecho: “*Não andaré mais ao léu sob o luar. Isa ergueu a cabeça. As palavras formavam dois círculos perfeitos [...]*” (WOOLF, 2008, p.9). Não há círculos, nem anéis, na palavra “luar” e por isso seria necessário modificar um pouco o trecho até que se encontrasse duas palavras que mantivessem essa relação diagramática.

Em outro exemplo, encontrado em Alves (2002, p. 81), Isa usa a palavra “Sole” ao se referir ao peixe que escolheriam para o jantar e essa palavra ressoa ao longo de todo parágrafo no anagrama “lose”, parte de um poema recitado por Isa. Na página seguinte, continua a ecoar na forma de “soul”:

“‘Mrs. Oliver speaking ... What fish have you this morning? Cod? Halibut? **Sole**? Plaice?’

‘There to **lose** what binds us here,’ she murmured. ‘**Soles**. Filleted. In time for lunch please,’ she said aloud. ‘With a feather, a blue feather ... flying mounting through the air ... there to **lose** what binds us here ...’ The words weren’t worth writing in the book bound like an account book in case Giles suspected.” (WOOLF, 1992, p. 12)

“A foolish, flattering lady, pausing on the threshold of what she once called ‘the heart of the house,’ the threshold of the library, once said: ‘Next to the kitchen, the library’s

always the nicest room in the house.’ Then she added, stepping across the threshold: ‘Books are the mirrors of the **soul**.’

In this case a tarnished, a spotted **soul**. For as the train took over three hours to reach this remote village in the very heart of England, no one ventured so long a journey, without staving off possible mind-hunger, without buying a book on a bookstall. Thus the mirror that reflected the **soul** sublime, reflected also the **soul** bored. Nobody could pretend, as they looked at the shuffle of shilling shockers that week-enders had dropped, that the looking-glass always reflected the anguish of a Queen or the heroism of King Harry” (idem, p. 12-13).

No caso desse trecho, a relação de semelhança interna entre a palavra *sole* e suas variações *lose* e *soul* se perdeu na tradução com a escolha das palavras “solha”, “perdemos” e “alma”, respectivamente. Como se trata do nome de um peixe, é difícil encontrar algo que possa se assemelhar ou mudar totalmente o peixe, correndo o risco de não ser coerente.

A imagem também é um tipo de ícone muito usado na literatura e se dá quando o signo e o objeto significado se assemelham na aparência (SANTAELLA, 2004, p. 130). Na obra analisada, Virginia Woolf cria imagens na cabeça do leitor, utilizando o som e a descrição. Por exemplo na frase “*the Afghan hound, bounding and bouncing among the flowers*” (WOOLF, 1992, p.10) as palavras *hound*, *bounding* e *bouncing* em sequência criam a própria imagem descrita pelas palavras, que é de um cachorro saltando e quicando nas flores. Na tradução de Lya Luft, essa imagem é perdida, como se pode observar em “[...] o cão afegane, que não cessava de pular por entre as flores” (WOOLF, 2008, p. 25). Talvez para evitar uma repetição julgada desnecessária, Luft tenha optado por unir o sentido de *bounding* e *bouncing* em uma palavra só (pular). É evidente de que há o desafio de manter a ideia de Woolf, para o qual seria preciso modificar de alguma forma a raça do cachorro ou usar algum outro adjetivo que se assimilasse em som e forma às palavras seguintes.

A metáfora talvez seja o tipo de ícone mais conhecido, e Virginia Woolf faz grande uso dessa figura de linguagem em sua obra. Por exemplo, o trecho no qual babás conversam e suas palavras são comparadas a doces rolando na língua: “*they were talking – not shaping pallets of information or handing ideas from one to another, but **rolling words, like sweets on their tongues***” (WOOLF, 1902. p.9). Depois, para se referir ao assunto do dia, Woolf utiliza novamente a metáfora, trocando “assunto” por “doçura”: “*This morning **that sweetness** was (...)*”. A tradução de Luft mantém a mesma ideia, porém traduz *sweet* por “confeitos” e *sweetness* por “doçura”, dificultando a associação das palavras e a percepção por parte do leitor de que a repetição das palavras foi proposital. A repetição é constante em *Between the Acts*, o

que dá a impressão de uma obra ainda em construção (o que de fato era), mas ao mesmo tempo dá ritmo e ênfase ao texto. Ao analisar esses trechos citados e a obra como um todo, percebe-se que Lya Luft opta por evitar as repetições sempre que possível, apagando o ritmo truncado e fragmentado do texto de Virginia Woolf.

Como mencionado anteriormente, a maioria dos trechos exemplificados impõe dificuldades para o tradutor que deseja traduzir a iconicidade literalmente, pois implicaria modificar muito o texto original, ou domesticá-lo, correndo o risco de se tornar uma tradução sem coerência – sendo fiel ao original em alguns pontos e em outros não. Percebe-se que essa não era a intenção de Lya Luft com a sua tradução, como ela mesma diz em entrevista:

Seu desejo é aproximar o escritor estrangeiro do leitor brasileiro. Confessa que não pode ser inteiramente fiel, porque pode-se correr o risco de ninguém entender nada. Mas não faz um carnaval em cima do texto alheio, não inventa, não cria frases que não existem. (RELEITURAS, 2016)

Invenção é justamente o que sugere Augusto de Campos, para casos como esse. Em seu prefácio à sua tradução de Hopkins, ele afirma que “traduzi-lo sem tentar rematerializar sua elaboração formal é anular sua personalidade” (CAMPOS, 1997, p. 6) e, para fugir disso, ele busca não deixar sem respostas as proezas do original e diz sem medo que “quando literalmente inviáveis [as proezas], invento outras” (idem, p. 18). Ao traduzir Virginia Woolf, também há a possibilidade de optar pela ousadia de compensar a perda da iconicidade de alguns trechos e ganhar em outros pela recriação, fazendo uma tradução criativa, ou **transcrição**.

5. Relatório de Tradução

Como disse José Paulo Paes, "não basta criticar uma tradução, é preciso sugerir uma alternativa" (PAES apud LARANJEIRA, 2003, p. 13). Por isso, foram selecionados três trechos da obra para serem traduzidos, nos quais foram encontradas maiores evidências da escrita icônica de Virginia Woolf, páginas 5-7, 9-10 e 11-12 (ver Apêndice). Cada trecho traz partes comentadas na análise crítica e mais outras partes que também se mostraram problemáticas. Assim como na análise crítica, esse relatório será dividido em três partes, correspondentes aos três tipos de signo icônico: diagrama, imagem e metáfora.

5.1. Diagrama

Como previamente mencionado na análise crítica, o diagrama consiste na relação de semelhança interna entre as palavras. Selecionei dois trechos que demonstram como Virginia Woolf utiliza esse signo icônico e as minhas respectivas soluções.

No primeiro trecho, o Sr. Oliver cita um poema de Byron e as palavras do poema fazem Isa imaginar a si mesma e o Sr. Haines como cisnes. As duas letras “O” da palavra *moon* fazem Isa lembrar dos círculos feitos na água ao redor dos cisnes. Além disso, há a repetição do som do “S” nas palavras *swan* e *stream*: “‘*So we’ll go no more a-roving by the light of the moon.*’ *Isa raised her head. The words made two rings, perfect rings, that floated them, herself and Haines, like two swans down stream*”. (WOOLF, 1992, p. 6)

Para manter a ideia dos círculos contidos na palavra *moon*, optei por acrescentar que a luz da lua é circular, rimando com “vagar”, ficando assim: “*Não voltaremos mais a vagar iluminados pela luz circular da lua*” (Apêndice, linha 67). Isa levantou a cabeça. As palavras formaram dois círculos, círculos perfeitos que lhes faziam flutuar, ela e Haines, como dois cisnes na correnteza”. Por se tratar de uma citação de Byron, tentei manter o mais poético possível, mantendo as rimas internas e acrescentando aliterações das letras “V” e L”. No mesmo trecho, procurei manter a aliteração do S de “*swans down stream*” repetindo o “C” em “cisnes na correnteza” (idem, linha 72).

Algo parecido ocorre no trecho onde Isa adentra o aposento onde todos conversam, e a autora a descreve como “*a swan swimming its way*”, que na minha tradução ficou “um cisne circunscrevendo seu caminho” (idem, linha 40). Na tentativa de repetir o “C” com som de “S” da palavra “cisne”, optei por circunscrevendo, que dá a mesma ideia de estar delimitando a sua

rota. A tradução literal de *way* seria caminho, e nesse caso encaixou já que repete a letra “C”, (apesar de ser um “C” com som de “K”).

5.2. Imagem

O uso da imagem para descrever situações é algo muito recorrente em *Between the Acts*, e nos trechos traduzidos foi possível encontrar duas frases que exemplificam bem como Virginia Woolf não escolhe suas palavras por acaso. Primeiro no trecho previamente mencionado na análise crítica, em que o cachorro está vindo na direção de Giles, cumprimentá-lo, Virginia descreve seus movimentos da seguinte forma: “*the Afghan hound bounding and bouncing among the flowers*”. A repetição do som de “oun” em *hound*, *bounding* e *bouncing* dá a ideia de algo quicando para várias direções, como uma bola, principalmente quando lido em voz alta. Para traduzir essa ideia, busquei palavras que fossem sinônimos de “pular”, mas que também tivessem a repetição de algum fonema: “o cão afegane, saltando, galgando e foliando por entre as flores” (Apêndice I, linha 162).

Era importante manter o nome da raça do cachorro, pois seu nome (Sohrab) remete à sua origem árabe. Tendo a consciência de que não seria possível replicar o original e usar o nome da raça para compor a imagem, optei por acrescentar mais uma palavra, para ficar bem claro a ideia de um cachorro pulando para lá e para cá. As palavras “saltando” e “galgando” repetem o fonema “AL”, e “foliando” acrescenta mais uma rima (pobre) do gerúndio “ando”. “Galgando” vem justamente do movimento feito por cachorros da espécie Galgo e suas variantes, que é o caso do cão afegane. Então além de formar uma repetição com “saltando”, ainda acrescenta um vocabulário relacionado à raça do cachorro e deixa claro o movimento feito por ele.

A segunda frase é um pensamento de Isa enquanto ela penteia o cabelo e tenta lembrar de uma palavra que descrevesse as vibrações da hélice de um avião em decolagem, e em sequência ela relembra um momento no qual viu isso acontecer: “*Faster, faster, faster, it whizzed, whirred, buzzed, till all the flails became one flail and up soared the plane away and away. . .*”. A repetição das palavras “*whizzed*”, “*whirred*” e “*buzzed*” faz com que ressoe na cabeça do leitor o próprio barulho da hélice girando. Na tradução, novamente optei por sinônimos que tivessem sons parecidos, inclusive o som de “Z”: “Rápido, rápido e mais rápido ele zunia, zumbia, zunzunia, até todas as pás se tornarem uma só e o avião decolar lá para longe...” (idem, linha 210). É óbvio que todas as palavras significam a mesma coisa, mas no

original também, e ainda assim Virginia Woolf optou por colocar mais de uma palavra. Mesmo que o leitor não saiba o significado de “zunir” ou “zunzunir”, “zumbir” é o mais comum e abarca o significado das outras palavras. Além disso o som produzido pelas palavras de certa forma já serve como uma pista de seu significado.

5.3. Metáfora

No trecho mencionado na análise crítica, Woolf compara as palavras se formando na boca das babás com balas sendo chupadas, e durante um parágrafo inteiro ela mantém essa metáfora:

The nurses after breakfast were trundling the perambulator up and down the terrace; and as they trundled they were talking--not shaping pellets of information or handing ideas from one to another, but **rolling words, like sweets on their tongues**; which, as they thinned to transparency, gave off pink, green, and sweetness. This morning that sweetness was: "How cook had told 'im off about the asparagus; how when she rang I said: how it was a sweet costume with blouse to match;" and that was leading to something about a feller as they walked up and down the terrace **rolling sweets**, trundling the perambulator. (WOOLF, 1992, p. 9)

E um parágrafo depois ela usa a metáfora novamente quando as babás param de falar: “*Amy was saying something about a feller when Mabel, with her hand on the pram, turned sharply, **her sweet swallowed***” (idem, p. 9). Como as palavras são usadas ao decorrer de um trecho comprido, as traduções de *sweets* e *sweetness* tinham que ser parecidas para ficar claro que essa repetição havia sido proposital. Por isso, escolhi “balas doces” para *sweets* e “doçura” para *sweetness*. Inicialmente havia pensado somente em “bala”, porém a relação da metáfora não ficaria clara, ao passo que se colocasse somente “doce” seria uma palavra muito genérica e no trecho a autora se refere especificamente àquelas balas doces coloridas que a medida que nós chupamos, elas diminuem de tamanho e vão prendendo a cor. Segue a tradução:

Depois do café da manhã, as babás estavam empurrando o carrinho de passeio para lá e para cá no terraço; e enquanto o empurravam, conversavam – não formando pílulas de informação ou entregando ideias de uma para a outra, mas **enrolando palavras, como balas doces na língua**; que, à medida que afinavam e tornavam-se transparentes, soltavam rosa, verde e doçura. Nessa manhã a **doçura** era: “Como o

cozinheiro brigou com ele sobre os aspargos; como quando ela tocou a campainha eu disse: que belo conjunto, com a blusa combinando”; e aquilo estava levando a algo sobre um rapaz enquanto andavam para lá e para cá no terraço, **enrolando balas doces**, empurrando o carrinho de passeio. (Apêndice I, linha 98)

Amy falava algo sobre um rapaz quando Mabel, com sua mão no carrinho, virou-se bruscamente, engolindo **a bala doce** (...). (idem, linha 126)

O trecho mais desafiador foi o mencionado em 4.2., no qual a palavra *sole* se reconfigura em *lose* no parágrafo seguinte. Foi preciso recriar na tradução para passar o mesmo trabalho com a linguagem. O peixe *sole*, que literalmente é solha, foi traduzido como “badejo”, para depois ecoar em “Lá perdemos o que une nosso desejo”. Para manter a ideia de anagrama, mais para frente traduzi *spotted soul* como “alma suja de lama”. Segue o trecho:

“- Aqui é a Sra. Oliver... qual peixe vocês têm hoje? Bacalhau? Halibute? Badejo? Linguado?

- Lá perdemos o que une nosso desejo – sussurrou. – Filés de badejo. À tempo para o almoço, por favor – disse, em voz alta. – Com uma pena, uma pena azul... voando céu acima... lá perdemos o que une nosso desejo...” (idem, linha 223)

“‘Livros são espelhos da alma’. Nesse caso, uma alma suja de lama.” (idem, linha 249)

Outro aspecto do texto que causou dificuldade foram os elementos culturais específicos, principalmente os que dizem respeito à época. Busquei manter todos esses elementos como no original, para não apagar a cultura britânica, que é homenageada no livro, mas vocabulários específicos tornaram a tradução mais demorada, por exigir uma pesquisa muito extensa muitas vezes para trechos pequenos. Quanto à pontuação, mantive a mesma do original, com exceção dos diálogos, nos quais usei travessão para indicar a fala e não as aspas. Além disso, optei por usar o itálico quando se tratava de citação de outras obras.

6. Considerações Finais

Traduzir Virgínia Woolf não é uma tarefa fácil, mas a vontade de passar para o leitor de língua portuguesa todo o trabalho com a linguagem de Virginia Woolf – que não ficou explícito na tradução existente no mercado - superou a intimidação de tal projeto. Os estudos sobre tradução literária e a *transcrição* de Haroldo de Campos feitos ao longo desse trabalho ajudaram a formar de fato uma tradutora de textos literários que entende seu papel no mercado e na academia. A experiência de tradução confirmou as ideias apresentadas na análise crítica da tradução de Lya Luft. Na maioria dos trechos foi possível traduzir da forma que havia sugerido previamente. Nos quais não foi possível, creio que mais tempo para traduzir mais trechos da obra inevitavelmente abriria espaço para criar soluções para o texto em português. Entretanto, somente o fato de ter conseguido sugerir soluções para os problemas apresentados na análise crítica mostrou que a criatividade é bem-vinda na tradução literária, e, para isso, o tradutor deve escolher enxergar as dificuldades do texto criativo como possibilidades tradução e (re)criação, não como impedimento. Tendo em vista que não foi difícil encontrar soluções criativas para a maioria dos trechos previamente apontados como problemáticos na tradução de Lya Luft, enfatizo a necessidade de uma nova tradução para *Between the Acts*, de forma que o público brasileiro possa ter acesso à poética da autora e ela fique conhecida não somente por seus personagens memoráveis e discurso feminista, mas também por seu trabalho com a linguagem, o que faz de sua obra grande literatura.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALVES, Soraya Ferreira. Between the Acts: o ato final d(iag)ramático-escritural de Virginia Woolf. **Revista Letras**, Curitiba, n. 75/76, p. 67-78, mai./dez. 2008.

ALVES, Soraya Ferreira. **A Escritura Diagramática de Virginia Woolf**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade de São Paulo, 2002.

BEER, Gillian. *Introduction*. In: WOOLF, Virginia. **Between the Acts**. London: Penguin Books, 1992.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem: 1915-1921**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 101-119.

CAMPOS, Augusto de. **Hopkins: a beleza difícil**. São Paulo: Perspectiva, 1997

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica*. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Org.). **Haroldo de Campos - Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 1-18.

_____. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Org.). **Haroldo de Campos - Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 77-104.

EPSTEIN, Isaac. **O Signo**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

GOETHE INSTITUT. **7 perguntas para... Lya Luft**. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/dgb/uek/uep/luf/ptindex.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

JAKOBSON, Roman. *À procura da essência da linguagem*. In: _____. **Linguística e comunicação**. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 97-116.

_____. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: _____. **Linguística e comunicação**. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 62-71.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Literatura enquanto linguagem: o legado de Roman Jakobson. **Revista Antares**, Caxias do Sul, n. 2, p. 61-75, jul./dez. 2009.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**. 2ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 18ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2016.

RELEITURAS. **Lya Luft**. Disponível em: <http://www.releituras.com/lyaluft_bio.asp>. Acesso em: 21 jul. 2016.

ROE, Sue; SELLERS, Susan (Org.). **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. 1ª. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SANTAELLA, Lucia. O papel da iconicidade da língua na literatura. In **Scripta**, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 128-136, 1º sem/2004.

UOL EDUCAÇÃO. **Lya Luft**. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/lya-luft.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

WOOLF, Virginia. **Between the Acts**. London: Penguin Books, 1992.

_____. **Entre os Atos**. Tradução: Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008.

_____. **The Diary of Virginia Woolf: 1936-1941**. 1ª. ed. San Diego: Harvest Book, 1985. v. 5.

APÊNDICE

Linha	Original	Tradução	Linha
1	It was a summer's night and they were talking, in the big room with the windows open to the garden, about the cesspool. The county council had promised to bring water to the village, but they hadn't.	Era noite de verão e eles conversavam, no grande aposento com as janelas abertas para o jardim, sobre as fossas sanitárias. O conselho do condado tinha prometido trazer água para a vila, mas não trouxe.	1
5	Mrs. Haines, the wife of the gentleman farmer, a goosefaced woman with eyes protruding as if they saw something to gobble in the gutter, said affectedly: "What a subject to talk about on a night like this!"	A Sra. Haines, esposa do senhor fazendeiro, uma mulher com cara de ganso e olhos protuberantes como se vissem algo para devorar na valeta, disse afetadamente:	5
10	Then there was silence; and a cow coughed; and that led her to say how odd it was, as a child, she had never feared cows, only horses. But, then, as a small child in a perambulator, a great cart-horse had brushed within an inch of her face. Her family, she told the old man in the arm-chair, had lived near Liskeard for many centuries. There were the graves in the churchyard to prove it.	- Que assunto para se falar em uma noite como essa!	10
15	A bird chuckled outside. "A nightingale?" asked Mrs. Haines. No, nightingales didn't come so far north. It was a daylight bird,	Então fez-se silêncio; e uma vaca tossiu; e isso a fez dizer quão estranho era, quando criança, ela nunca ter tido medo de vacas, somente cavalos. Mas uma vez, ainda pequena no carrinho de passeio, um cavalo de tração enorme passou por meio centímetro de distância do seu rosto. Sua família, ela contou ao velho na poltrona, viveu nos arredores de Liskeard por muitos séculos. Havia túmulos no jardim da igreja para provar.	15

20	chuckling over the substance and succulence of the day, over worms, snails, grit, even in sleep.	Um pássaro riu lá fora. - Um rouxinol? - perguntou Sra. Haines. Não, rouxinóis não vinham tão longe ao norte. Era um pássaro diurno, rindo da substância e suculência do dia, das minhocas, dos caracóis, dos grãos, até enquanto dormia.	20
25	The old man in the arm-chair--Mr. Oliver, of the Indian Civil Service, retired--said that the site they had chosen for the cesspool was, if he had heard aright, on the Roman road. From an aeroplane, he said, you could still see, plainly marked, the scars made by the Britons; by the Romans; by the Elizabethan manor house; and by the plough, when they ploughed the hill to grow wheat in the Napoleonic wars.	O velho na poltrona – Sr. Oliver, do Serviço Civil Indiano, aposentado – disse que o terreno que eles haviam escolhido para a fossa era, se tinha escutado direito, na estrada romana. De um avião, ele disse, você ainda pode ver, marcadas claramente, as cicatrizes deixadas pelos bretões; pelos romanos; pela casa senhorial elisabetana; e pelo ancinho, quando o morro foi arado para cultivar trigo durante as guerras napoleônicas.	25
30	"But you don't remember . . ." Mrs. Haines began. No, not that. Still he did remember--and he was about to tell them what, when there was a sound outside, and Isa, his son's wife, came in with her hair in pigtails; she was wearing a dressing-gown with faded peacocks on it. She came in like a swan swimming its way; then		30
35	was checked and stopped; was surprised to find people there; and lights burning. She had been sitting with [p. 6] her little boy who wasn't well, she apologized. What had they been saying?	- Mas você não se lembra... Sra. Haines começou. Não, não aquilo. Mas ele sim se lembrava – e estava prestes a contar-lhes o quê, quando veio um som lá de fora, e Isa, sua nora, entrou com seus cabelos trançados; ela usava um robe desbotado com estampa de pavão. Ela entrou como um cisne circunscrevendo seu caminho; então observou e parou; estava	35
40	"Discussing the cesspool," said Mr. Oliver.		40

<p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p>	<p>"What a subject to talk about on a night like this!" Mrs. Haines exclaimed again.</p> <p>What had <i>he</i> said about the cesspool; or indeed about anything? Isa wondered, inclining her head towards the gentleman farmer, Rupert Haines. She had met him at a Bazaar; and at a tennis party. He had handed her a cup and a racquet--that was all. But in his ravaged face she always felt mystery; and in his silence, passion. At the tennis party she had felt this, and at the Bazaar. Now a third time, if anything more strongly, she felt it again.</p> <p>"I remember," the old man interrupted, "my mother. . . " Of his mother he remembered that she was very stout; kept her tea-caddy locked; yet had given him in that very room a copy of Byron. It was over sixty years ago, he told them, that his mother had given him the works of Byron in that very room. He paused.</p> <p>"She walks in beauty like the night," he quoted.</p> <p>Then again:</p> <p>"So we'll go no more a-roving by the light of the moon."</p>	<p>surpresa ao encontrar pessoas lá; e luzes queimando. Ela estava com seu pequenino, que não estava bem, se desculpou. Sobre o que estiveram conversando?</p> <p>- Discutíamos sobre a fossa sanitária - disse Sr. Oliver.</p> <p>- Que assunto para se falar em uma noite como essa! - exclamou Sra. Haines novamente.</p> <p>O que teria <i>ele</i> dito sobre a fossa; ou sobre qualquer coisa na verdade? Se perguntava Isa, inclinando sua cabeça em direção ao fazendeiro, Rupert Haines. Ela o havia encontrado em um bazar; e em uma festa de tênis. Ele tinha lhe dado uma xícara e uma raquete – isso foi tudo. Mas em seu rosto cansado ela sempre sentiu mistério; e em seu silêncio, paixão. Ela havia sentido isso na festa de tênis, e no bazar. Agora uma terceira vez, se não mais forte, sentiu novamente.</p> <p>- Eu lembro - interrompeu o velho - minha mãe... De sua mãe ele se lembrava de que era bem robusta; mantinha seu armário de chá trancado; ainda assim, havia lhe dado naquele mesmo</p>	<p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p>
---	--	--	---

65	Isa raised her head. The words made two rings, perfect rings, that floated them, herself and Haines, like two swans down stream. But his snow-white breast was circled with a tangle of dirty duckweed; and she too, in her webbed feet was entangled, by her husband, the stockbroker. Sitting on her three-cornered chair she swayed, with her dark pigtails hanging, and her body like a bolster in its faded dressing-gown.	aposento um exemplar de Byron. Há mais de 60 anos, ele lhes contou, sua mãe tinha lhe dado as obras de Byron naquele mesmo aposento. Ele pausou. - <i>Ela caminha em beleza como a noite</i> , citou. E novamente: - <i>Não voltaremos mais a vagar iluminados pela luz circular da lua</i> .	65
70	Mrs. Haines was aware of the emotion circling them, excluding her. She waited, as one waits for the strain of an organ to die out before leaving church. In the car going home to the red villa in the cornfields, she would destroy it, as a thrush pecks the wings off a butterfly. Allowing ten seconds to intervene, she rose; paused; and then, as if she had heard the last strain die out, offered Mrs. Giles Oliver her hand.	Isa levantou a cabeça. As palavras formaram dois círculos, círculos perfeitos que lhes faziam flutuar, ela e Haines, como dois cisnes na correnteza. Mas seu peito alvo estava cercado de um emaranhado de relva suja; e ela também, tinha os pés enredados por seu marido, o corretor. Sentada em sua cadeira de três pontas, ela balançou, com suas tranças escuras penduradas, e seu corpo enrolado em seu robe desbotado.	70
75	But Isa, though she should have risen at the same moment that Mrs. Haines rose, sat on. Mrs. Haines glared at her out of goose-like eyes, gobbling, "Please, Mrs. Giles Oliver, do me the [p. 7] kindness to recognize my existence. . . " which she was forced	A Sra. Haines estava consciente do sentimento circulando entre eles, excluindo-a. Esperou, como quem espera pelo soar de um órgão parar antes de sair da igreja. No carro de volta para a Villa vermelha no milharal, ela destruiria tal sentimento, como um tordo bica as asas de uma borboleta.	75
80			80

85	to do, rising at last from her chair, in her faded dressing-gown, with the pigtails falling over each shoulder.	Permitindo dez segundos antes de intervir, se levantou; pausou; e então, como se tivesse ouvido a última nota para de soar, ofereceu sua mão ao Sr. Giles Oliver.	85
90		Mas Isa, por mais que devesse levantar ao mesmo tempo que Mrs. Haines, se manteve sentada. Mrs. Haines a fitou com seus olhos de gansa, devorando-a, “Por favor, Sra. Giles Oliver, tenha a gentileza de reconhecer minha existência...”, o que ela foi forçada a fazer, levantando enfim de sua cadeira, em seu robe desbotado, com suas tranças escuras caindo sobre cada um de seus ombros.	90
95			95
100	The nurses after breakfast were trundling the perambulator up and down the terrace; and as they trundled they were talking-- not shaping pellets of information or handing ideas from one to another, but rolling words, like sweets on their tongues; which, as they thinned to transparency, gave off pink, green, and sweetness. This morning that sweetness was: "How cook had told 'im off about the asparagus; how when she rang I said: how it was a sweet costume with blouse to match;" and that was	Depois do café da manhã, as babás estavam empurrando o carrinho de passeio para lá e para cá no terraço; e enquanto o empurravam, conversavam – não formando pílulas de informação ou entregando ideias de uma para a outra, mas enrolando palavras, como balas doces na língua; que, à medida que afinavam e tornavam-se transparentes, soltavam rosa, verde e doçura. Nessa manhã a doçura era: “Como o cozinheiro brigou com ele sobre os aspargos; como quando	100

105	leading to something about a feller as they walked up and down the terrace rolling sweets, trundling the perambulator.	ela tocou a campainha eu disse: que belo conjunto, com a blusa combinando”; e aquilo estava levando a algo sobre um rapaz enquanto andavam para lá e para cá no terraço, enrolando balas doces, empurrando o carrinho de passeio.	105
110	It was a pity that the man who had built Pointz Hall had pitched the house in a hollow, when beyond the flower garden and the vegetables there was this stretch of high ground. Nature had provided a site for a house; man had built his house in a hollow. Nature had provided a stretch of turf half a mile in length and level, till it suddenly dipped to the lily pool. The terrace was broad enough to take the entire shadow of one of the great trees laid flat. There you could walk up and down, up and down, under the shade of the trees. Two or three grew close together;	Era uma pena que o homem que havia construído Pointz Hall tivesse fundamentado a casa em um terreno baixo, enquanto além do jardim de flores e dos vegetais havia uma elevação. A natureza providenciou um local para uma casa; o homem construiu sua casa em um terreno baixo. A natureza providenciou um pedaço de terra de meia milha, até que de repente descende em direção a um lago de nenúfares. O terraço era grande o bastante para receber toda a sombra de uma das grandes árvores. Lá era possível andar para lá e para cá, para lá e para cá, ainda sob sombra. Duas ou três cresceram juntas; por isso haviam espaços vazios. Suas raízes rompiam a terra, e entre aqueles ossos havia cascatas verdes e tufo de grama por onde, na primavera, cresciam violetas e, no verão, orquídeas roxas silvestres.	110
115	then there were gaps. Their roots broke the turf, and among those bones were green waterfalls and cushions of grass in which violets grew in spring or in summer the wild purple orchis.		115
120	Amy was saying something about a feller when Mabel, with her hand on the pram, turned sharply, her sweet swallowed. "Leave off grubbing," she said sharply. "Come along, George."		120

125	The little boy had lagged and was grouting in the grass. Then the baby, Caro, thrust her fist out over the coverlet and the furry bear was jerked overboard. Amy had to stoop. George grubbed. The flower blazed between the angles of the roots. Membrane after membrane was torn. It blazed a soft yellow, a lambent light	Amy falava algo sobre um rapaz quando Mabel, com sua mão no carrinho, virou-se bruscamente, engolindo a bala doce: - Pare de cavar! - disse rispidamente - Venha, George.	125
130	under a film of velvet; it filled the caverns behind the eyes with light. All that inner darkness became a hall, leaf smelling, earth smelling of yellow light. And the tree was beyond the flower; the grass, the flower and the tree were entire. Down on his knees grubbing he held the flower complete. Then there was a roar and	O menino havia ficado para trás e estava remexendo a terra. Então o bebê, Caro, colocou o braço para fora do cobertor e lançou o ursinho para fora do carrinho. Amy teve de parar. George cavava. A flor reluzia entre os ângulos das raízes. Uma membrana após a outra, despedaçadas. A flor reluzia um amarelo suave, um resplendor sob uma fina camada de veludo; preenchia de luz as cavernas por trás dos olhos. Toda aquela	130
135	a hot breath and a stream of coarse grey hair rushed between him and the flower. Up he leapt, toppling in his fright, and saw coming towards him a terrible peaked eyeless monster moving on legs, brandishing arms.	escuridão interna transformava-se em um espaço iluminado de amarelo, cheirando a folhas e terra. E a árvore estava além da flor; a grama, a flor e a árvore eram um todo. Ajoelhado, cavando, ele segurava a flor inteira. Então houve um rugido e um bafo quente e uma mecha rígida de cabelo grisalho surgiu entre ele e a flor. Ele se levantou rapidamente e, perdendo o equilíbrio pelo susto, viu vindo em sua direção um terrível monstro bicudo, sem olho, se movendo pelas pernas e balançando os braços.	135
140	"Good morning, sir," a hollow voice boomed at him from a beak of paper.		140
145	The old man had sprung upon him from his hiding-place behind a tree.		145

150	"Say good morning, George; say 'Good morning, Grandpa,'" Mabel urged him, giving him a push towards the man. But George stood gaping. George stood gazing. Then Mr. Oliver crumpled the paper which he had cocked into a snout and appeared in person. A very tall old man, with gleaming eyes, wrinkled cheeks, and a head with no hair on it. He turned.	- Bom dia, senhor – uma voz profunda soou do bico do papel. O velho saltara na sua frente, saindo do seu esconderijo atrás da árvore.	150
155	"Heel!" he bawled, "heel, you brute!" And George turned; and the nurses turned holding the furry bear; they all turned to look at Sohrab the Afghan hound bounding and bouncing among the flowers.	“Diga bom dia, George; diga ‘Bom dia, Vovô’”, Mabel lhe apressou, dando um empurrãozinho em direção ao homem. Mas George permaneceu pasmo. George permaneceu petrificado. Então o Sr. Oliver amassou o papel que ele tinha transformado em um focinho e revelou a si mesmo. Um velho muito alto, com olhos brilhantes, bochechas enrugadas e a cabeça sem nenhum cabelo. Ele se virou.	155
160		- Junto! – ele vociferou – junto, seu bruto! E George se virou; e as babás se viraram segurando o ursinho; todos se viraram para olhar Sohrab, o cão afegane, saltando, galgando e foliando por entre as flores.	160
165	Mrs. Giles Oliver drew the comb through the thick tangle of hair which, after giving the matter her best attention, she had never had shingled or bobbed; and lifted the heavily embossed silver	A Sra. Giles Oliver passeava o pente pelo grosso cabelo emaranhado que, depois de pensar melhor sobre o assunto, nunca havia ondulado ou cortado curto; e levantou a escova	165

170	brush that had been a wedding present and had its uses in impressing chambermaids in hotels. She lifted it and stood in front of the three-folded mirror, so that she could see three separate versions of her rather heavy, yet handsome, face; and also, outside the glass, a slip of terrace, lawn and tree tops.	de prata enfeitada que tinha sido um presente de casamento e era usada para impressionar camareiras em hotéis. Ela a levantou e permaneceu em frente ao espelho de três faces, para poder ver três versões separadas de seu pesado, porém belo, rosto; e também, fora do espelho, um pedaço de terraço, gramado e copas de árvores.	170
175	Inside the glass, in her eyes, she saw what she had felt overnight for the ravaged, the silent, the romantic gentleman farmer. "In love," was in her eyes. But outside, on the washstand, on the dressing-table, among the silver boxes and tooth-brushes, was the other love; love for her husband, the stockbroker--"The father of my children," she added, slipping into the cliché conveniently provided by fiction. Inner love was in the eyes; outer love on the dressing-table. But what feeling was it that stirred in her now when above the looking-glass, out of doors, she saw coming across the lawn the perambulator; two nurses; and her little boy George, lagging behind?	Dentro do espelho, em seus olhos, vislumbrou o que ela sentiu durante a noite pelo devastador, silencioso, romântico fazendeiro. "Apaixonada", diziam seus olhos. Mas por fora, entretanto, no lavatório, na penteadeira, entre as caixas de prata e escovas de dente, estava o outro amor; o amor por seu marido, o corretor – "O pai dos meus filhos", acrescentou, caindo no cliché proporcionado convencionalmente pela ficção. O amor interno estava em seus olhos; o amor externo, na penteadeira. Mas que sentimento era esse que lhe causava um rebuliço quando acima do espelho, lá fora, avistava caminhando pelo gramado o carrinho de passeio; duas babás; e seu pequeno George, ficando para trás?	175
180			180
190			190

195	She tapped on the window with her embossed hairbrush. They were too far off to hear. The drone of the trees was in their ears; the chirp of birds; other incidents of garden life, inaudible, invisible to her in the bedroom, absorbed them. Isolated on a green island, hedged about with snowdrops, laid with a counterpane of puckered silk, the innocent island floated under her window. Only George lagged behind.	Bateu na janela com sua escova enfeitada. Estavam muito longe para ouvir. O ruído das árvores estava em seus ouvidos; o pio dos pássaros; outros acontecimentos da vida de jardim, inaudíveis, invisíveis para Isa no quarto, absorviam-nas. Isolada em uma ilha verde, cercada de galantos, estirados como um manto de seda crepe, a inocente ilha flutuava abaixo de sua janela. Apenas George vinha atrás.	195
200	She returned to her eyes in the looking-glass. "In love," she must be; since the presence of his body in the room last night could so affect her; since the words he said, handing her a teacup, handing her a tennis racquet, could so attach themselves to a certain spot in her; and thus lie between them like a wire, tingling, tangling, vibrating--she groped, in the depths of the looking-glass, for a word to fit the infinitely quick vibrations of the aeroplane propeller that she had seen once at dawn at Croydon. Faster, faster, faster, it whizzed, whirred, buzzed, till	Ela voltou seus olhos para o espelho. Deve estar "apaixonada"; já que a presença de seu corpo no quarto ontem à noite a afetou tanto; já que as palavras que ele dissera, entregando-a uma xícara de chá, entregando-a uma raquete de tênis, conseguiam se grudar nela de tal forma; e por isso permanece entre eles como um fio, tilintando, tremendo, vibrando – ela procurou, no fundo do espelho, por uma palavra que se encaixasse nas rápidas vibrações infinitas da hélice do avião que vira uma vez no amanhecer de Croydon.	200
205	all the flails became one flail and up soared the plane away and away. . .	Rápido, rápido e mais rápido ele zunia, zumbia, zunzunia, até todas as pás se tornarem uma só e o avião decolar lá para longe...	205
210			210

215	<p>"Where we know not, where we go not, neither know nor care," she hummed. "Flying, rushing through the ambient, incandescent, summer silent . . ."</p> <p>The rhyme was "air." She put down her brush. She took up the telephone.</p>	<p>- <i>Não sabemos onde, não vamos lá, não sabemos nem queremos nos importar</i> - cochichou. - <i>Com pressa, a voar, pelo aconchegante, incandescente, silencioso e estival ...</i></p> <p>A rima era “ar”. Abaixou sua escova. Pegou o telefone.</p>	215
220	<p>"Three, four, eight, Pyecombe," she said.</p> <p>"Mrs. Oliver speaking. . . What fish have you this morning? Cod? Halibut? Sole? Plaice?"</p>	<p>- Três, quatro, oito, Pyecombe – disse.</p> <p>- Aqui é a Sra. Oliver... qual peixe vocês têm hoje? Bacalhau? Halibute? Badejo? Linguado?</p>	220
225	<p>"There to lose what binds us here," she murmured. "Soles. Filleted. In time for lunch please," she said aloud. "With a feather, a blue feather . . . flying mounting through the air . . . there to lose what binds us here . . ."</p>	<p>- <i>Lá perdemos o que une nosso desejo</i> – sussurrou. – Filés de badejo. À tempo para o almoço, por favor – disse, em voz alta. – <i>Com uma pena, uma pena azul... voando céu acima... lá perdemos o que une nosso desejo...</i></p>	225
230	<p>The words weren't worth writing in the book bound like an account book in case Giles suspected. "Abortive," was the word that expressed her. She never came out of a shop, for example, with the clothes she admired; nor did her figure, seen against the dark roll of trousering in a shop window, please her. Thick of waist, large of limb, and, save for her hair, fashionable in the tight modern way,</p>	<p>As palavras não eram dignas de serem escritas na capa de um livro, como um diário financeiro, caso Giles suspeitasse. “Abortiva”, era a palavra que a descrevia. Nunca saía de uma loja, por exemplo, com as roupas que admirava; nem sua imagem, vista em um rolo de tecido na vitrine, a agradava.</p>	230

235	<p>she never looked like Sappho, or one of the beautiful young men whose photographs adorned the weekly papers. She looked what she was: Sir Richard's daughter; and niece of the two old ladies at Wimbledon who were so proud, being O'Neils, of their descent from the Kings of Ireland.</p> <p>A foolish, flattering lady, pausing on the threshold of what she once called "the heart of the house," the threshold of the library, had once said: "Next to the kitchen, the library's always the nicest room in the house." Then she added, stepping across the threshold: "Books are the mirrors of the soul."</p> <p>In this case a tarnished, a spotted soul. For as the train took over three hours to reach this remote village in the very heart of England, no one ventured so long a journey, without staving off possible mind-hunger, without buying a book on a bookstall. Thus the mirror that reflected the soul sublime, reflected also the soul bored. Nobody could pretend, as they looked at the shuffle of shilling shockers that week-enders had dropped, that the looking-glass always reflected the anguish of a Queen or the heroism of King Harry.</p>	<p>Cintura larga, membros compridos e, a não ser por seu cabelo, dentro da moda, ela nunca se parecera com Safo, ou um dos lindos rapazes cujas fotografias decoravam os jornais semanais. Ela parecia quem de fato era: filha de Sir Richard; e sobrinha de duas senhoras de Wimbledon, que eram muito orgulhosas de serem da família O 'Neil, e de seu parentesco com os reis da Irlanda.</p> <p>Uma mulher boba, lisonjeira, ao parar ante a soleira do que uma vez chamou de "coração da casa", a soleira da biblioteca, disse uma vez: "Junto com a cozinha, a biblioteca é sempre o cômodo mais legal da casa". Então acrescentou, atravessando a soleira: "Livros são espelhos da alma".</p> <p>Nesse caso, uma alma suja de lama. Porque quando o trem demora mais de três horas para chegar nessa vila remota no coração da Inglaterra, ninguém se aventura em uma jornada tão longa sem, para evitar uma fome da mente, comprar um livro numa banca. Então o espelho que refletia a alma sublime refletia também a alma entediada. Ninguém conseguia fingir, enquanto olhava para seleção de romances de banca que os</p>	<p>235</p> <p>240</p> <p>245</p> <p>250</p> <p>255</p>
-----	--	---	--

		viajantes deixavam para trás, que o espelho sempre refletia o tormento de uma Rainha ou o heroísmo do Rei Harry.	
--	--	--	--